

LA GLORIA DEL CAVALLO

Amedeo QUONDAM

Università degli Studi di Roma «La Sapienza»-IULCE

In questo intervento non parlerò di *coches*, né di *movilidad cortesana*, ma della *distinción* aristocratica che trova nella “gloria” del cavallo uno dei suoi fattori macrostrutturali e di lunga durata, propriamente antropologici, come è finalmente stato acquisito da una serie di studi sulle culture dell’Antico regime (in costante sviluppo), peraltro consapevoli delle radici remote del rapporto tra uomo e cavallo in tempo di guerra e in tempo di pace. Consapevoli, in particolare, del fatto che, nelle pur profonde metamorfosi che segnano la lunga durata di società tradizionali e trifunzionali, la nobiltà del cavaliere (*miles* in armi, guerriero con armatura) corrisponde, da sempre e per sempre, alla nobiltà del cavallo, e viceversa. Questa straordinaria simbiosi è tutta già nella storia semantica di “cavallo” e “cavaliere”, e non solo nelle lingue neolatine¹. Biunivocamente conformi, l’uno e l’altro: in termini che vanno ben oltre l’etimologia per mettere in gioco processi che riguardano la natura e la cultura: conformi, cavallo e cavaliere, per “seconda natura”.

¹ Rinvio ai precisi e profondi riscontri (correlati all’altra parola fondamentale nelle società e nelle culture europee: “gentiluomo”, che aprono il mirabile libro di Mario Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)* Roma, Bulzoni Editore, 2002. Senza troppo contravvenire alla scelta di essere molto sobrio nelle allegazioni bibliografiche di questo saggio, approfitto di questa nota per dire il debito che le mie incursioni in questi territori continuano ad avere verso il fondativo libro di Franco Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, Firenze: La Nuova Italia editrice, 1981.

Non vado oltre in queste osservazioni proemiali, che potrebbero risultare troppo generiche, per dire quale saranno i temi del mio intervento: non solo per necessità, si limiteranno a proporre qualche riflessione su alcune caratteristiche strutturali della grande tradizione discorsiva che riguarda il cavallo, e in particolare sulla parte italiana di questa tradizione, universalmente riconosciuta come determinante e fondativa, per più aspetti. Mi soffermerò pertanto su qualche esempio, tra i tantissimi possibili, delle tipologie discorsive (e non solo: anche rappresentative e spettacolari) che formalizzano l'universo delle pratiche connesse al cavallo (e i loro modelli) nelle società cortigiane della prima età moderna e lungo i secoli dell'Antico regime aristocratico².

Come ha documentato e continua a documentare una sempre più folta, e valida, serie di studi, necessariamente interdisciplinari, questa tradizione discorsiva presenta, nella sua storia di lunga durata, caratteristiche straordinariamente ricche di articolazioni e metamorfosi: una storia fatta di tanti libri, ma non solo di libri³. Di questa rigogliosa e

² Avverto che non potrò fare a meno di insistere sulle tradizioni discorsive non solo perché sono il campo del mio mestiere di storico delle culture, ma perché (con le tradizioni iconografiche: meno articolate e ampie, però) sono il lascito documentario più cospicuo per ogni analisi sugli usi pratici e culturali del cavallo; e anche quando nelle società cortigiane italiane ed europee irromperanno le nuove straordinarie pratiche rappresentative di cui sarò protagonista il cavallo, possiamo ricostruirne le varie forme e funzioni solo attraverso i discorsi che le narrano (e i disegni che le trascrivono in immagini).

³ Impossibile dare un ragguaglio, anche approssimativo, degli studi dedicati alle culture del cavallo in Antico regime (e oltre); dopo avere ricordato gli atti del primo convegno su *Las caballerizas reales y el mundo del caballo* (Juan Aranda Doncel y José Martínez Millán, coord.), Córdoba: IULCE-UAM y Córdoba Equestre, 2016, e la tesi di dottorato di Elisabetta Deriu, *Le cheval et la cour. Pratiques équestres et milieux curiaux, Italie et France (milieu du XVe-milieu du XVIIe siècle)*, discussa a l'Université de Paris Est-Créteil (UPEC) nel 2008 (<http://www.theses.fr/2008PEST0072>), che ringrazio vivamente per avermela messa a disposizione, mi limito a indicare i libri che più direttamente mi hanno coinvolto, a cominciare da quelli di Daniel Roche, *La culture équestre de l'Occident (XVI^e-XIX^e siècle)*. *L'ombre du cheval*, in tre volumi: I *Le cheval moteur*, II *La puissance et la gloire*, III *Connaissances et passions* (Fayard, Paris 2008, 2011, 2015); e, a cura di Daniel Roche e Daniel Reytier, *À cheval! Ecuycers, amazones & cavaliers du XIV^e au XXI^e siècle*, Versailles: Association pour l'Académie d'art équestre de Versailles, 2007; e ancora: Patrice Franchet d'Espèrey et Monique Chatenet, dir., en collaboration avec Ernest Chenière, *Les arts de l'équitation dans l'Europe de la Renaissance*, Paris: Actes Sud, 2009; Stéphane Castelluccio, *Carroussels en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris: L'Insulaire - Les éditions de l'Amateur, 2001; Karen Raber and Treva J. Tucker, ed., *The culture of the Horse. Status, Discipline anche Identity in the Early Modern World*, New York: Palgrave -

varia selva testuale potrà però descrivere solo qualche esemplare, partendo da un libro straordinario, anche per mole, che ne è stato certamente protagonista, stampato a Venezia per la prima volta nel 1566, arrivandovi da Napoli spagnola, come tanti altri libri di «diversi illustri signori napoletani»; un libro che ho molto amato (gli ho anche dedicato alcune pagine nell'ormai lontano 2003). È *La gloria del cavallo* di Pasquale Caracciolo, nobile napoletano di antico e illustre casato, orgogliosamente consapevole di essere parte di una storia imperiale europea, di cui Carlo V e Filippo II sono punto obbligato di riferimento, e quindi pronto a rivendicare, con inesauribile abbondanza di documenti e di argomentazioni, l'eccellenza della tradizione aristocratica napoletana nelle arti cavalleresche e in tutto quello che riguarda il cavallo, a partire dai criteri di selezione e allevamento⁴.

Macmillan, 2005; *The Horse as Cultural Icon. The Real and the Symbolic Horse in the Early Modern World*, Brill, Leiden 2011; e lo splendido Koert van der Horst, ed., *Great Books on Horsemanship. Bibliotheca hippologica Johan Dejager*, Leiden: Brill, 2014; nonché gli atti dei due *Colloques* (2011, 2012) su *Le cheval et ses patrimoines*, disponibili *In Situ. Revue des patrimoines*, 18 (2012: <https://journals.openedition.org/insitu/9542>), 27 (2015) <https://journals.openedition.org/insitu/11901>), con rinvio obbligato allo splendido del Ministère de la Culture et de la Communication dedicato al cavallo e alle culture equestri: *Le cheval & ses patrimoines* (<http://cheval.culture.fr/>).

⁴ Rinvio al fondamentale Carlos José Hernando Sanchez, «*La Gloria del Cavallo*». *Saber ecuestre y cultura caballeresca en el Reino de Napoles durante el siglo XVI*, in José Martínez Millán (coord.), *Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*, IV *Literatura, Cultura y Arte, Cultura y Arte*, Madrid: Editorial Parteluz, 1998, pp. 277-310. Come la prima, anche le successive edizioni della *Gloria del cavallo*, una ponderosa opera di circa 1200 pagine in quarto, sono pubblicate a Venezia: dal grande Gabriele Giolito de' Ferrari (l'OPAC SBN dà notizia di una nuova edizione ancora nel 1566; Edit16 registra anche copie con la data del 1567), e poi, venti anni dopo, nel 1585, dai suoi eredi, "I Gioliti" (anche di questa nuova edizione i repertori in rete registrano copie con la data del 1586 e 1587; nel 1589 ad altre copie di quella del 1585 fu aggiunta un'opera di Giovanni Antonio Cito); sempre a Venezia fu ripubblicata nel 1589 da Niccolò Moretti e nel 1608 da Bernardo Giunti e Giovanni Battista Ciotti; nel 1646 a Napoli da Francesco Savio. Ne ho trattato in *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma: Donzelli Editore, 2003. Manca ancora un ritratto biografico di Pasquale Caracciolo: nel 1560 l'editore genovese Antonio Belloni gli dedicò *Il Cortigiano del Sessa* (Agostino Nifo), tradotto da Francesco Baldelli, dando qualche generico riferimento sui possedimenti del cavaliere napoletano («la cui illustrissima famiglia nelle medesime contrade della Lucania molte castella possiede anticamente») e sulle sue qualità culturali («Vostra Signoria, la quale e di cortigiane e di cavallerie tiene il vanto fra i principali baroni di quel reame»); fornisce qualche notizia della *Gloria del cavallo*, che forse Belloni avrebbe voluto pubblicare, tramite i buoni uffici, e il lavoro redazionale, di Marco Antonio Terminio. Un primo riscontro della rete di relazioni di Caracciolo è offerto di paratesti che introducono

Da Napoli, prima, e da Venezia, poi, il libro di Caracciolo si proietta verso il futuro, perché è parte di una famiglia discorsiva (e libraria) che forse noi storici abbiamo poco frequentato, anche se negli ultimi tempi mi sembrano notevoli i segni di un nuovo interesse, propriamente storiografico, verso il mondo e la cultura del cavallo nei secoli dell'Antico regime, in quanto parte costitutiva e propria, se non primaria, della tipologia culturale classicistica⁵. Anche quando verrà il tempo delle carrozze e delle sempre più raffinate pratiche cavalleresche (e dei loro libri sempre più ricchi e complessi) resteranno integri, saranno anzi accentuati, tutti i fattori di distinzione sociale (cioè, in primo luogo etica ed estetica: in quanto organica "forma del vivere" aristocratica e classicistica) che il libro di Caracciolo a metà Cinquecento aveva prospettato con tanta nitida ricchezza argomentativa alla nobiltà dell'età moderna.

Per avere una prima idea di quanto ricco e articolato sia l'impianto argomentativo di questo grande libro può intanto bastare la citazione completa del suo frontespizio nella *princeps*: «La gloria del cavallo. Opera dell'illustre signore Pasqual Caracciolo divisa in dieci libri, ne' quali, oltre gli ordini pertinenti alla cavalleria, si descrivono tutti i particolari che son necessari nell'allevare, custodire, maneggiare e curar cavalli, accomodandovi essempli tratti da tutte l'histoire antiche e moderne, con industria e giudizio dignissimo d'essere avertito da ogni cavalliero. Con due tavole copiosissime, l'una delle cose notabili, l'altra delle cose medicinali».

l'opera, tra i quali si notano i sonetti di Luigi Tansillo, Girolamo Fenaruolo, Ferrante Carafa, Berardino Rota, e altri.

⁵ Senza tentare rassegne bibliografiche, che sarebbero approssimative e ridondanti rispetto a quelle offerte dagli altri interventi a questo Convegno, mi limito a citare, con gli altri di cui darò poi ragguaglio, due recenti contributi italiani, di diverso impianto: i densi saggi interdisciplinari di Gavina Cherchi *Equus in fabula. Immagini del cavallo tra mito, arte e letteratura*, Pisa: Edizioni ETS, 2012; l'informata sintesi di Giovanni Battista Tommasini, *Le opere della cavalleria. La tradizione italiana dell'arte equestre durante il Rinascimento e nei secoli successivi*,, Frascati: Cavour Libri 2013. Mi piace anche citare un recente convegno che si è tenuto a Londra il 21-23 marzo 2018, presso The Wallace Collection, con un ricco e articolato programma e con un titolo molto bello nell'impiego metaforico di *redini*: *Horses and Courts. The Reins of Power: A International Symposium*: perché mi sollecita a ricordare con qualche nostalgia la mancata realizzazione di un progetto di ricerca e documentazione, finalizzato a un convegno (e a una mostra) d'impianto molto simile a questo londinese, che il Centro di studi "Europa delle Corti" elaborò tra il 2006 e il 2007: con il titolo *La gloria del cavallo*, ovviamente.

Come è stato ricordato più volte da tanti, e giustamente, la *Gloria del cavallo* è la summa enciclopedica di quell'imponente tradizione discorsiva di cui ho detto: di remota fondazione (nel mondo antico: come molte altre, se non tutte) e di lunghissima durata, che si distende con procedure coerenti e organiche in campi tra loro diversi, tutti integrandoli (e questa è la sua novità strutturale e funzionale), a partire da quelli che propriamente riguardano sia l'allevamento e l'addestramento, sia le cure veterinarie. L'impianto della *Gloria del cavallo*, insomma, si presenta non molto diverso, e proprio da un punto di vista strutturale e funzionale, da quanto oggi è disponibile in alcuni siti specialistici, allestiti là dove la cultura del cavallo unisce le competenze specialistiche della selezione e allevamento a quelle storiche e culturali che conservino l'ingente archivio di documenti e memorie di quella cultura che è considerata parte integrante del patrimonio nazionale⁶.

Guardando al mondo contemporaneo che è suo (per il cavaliere napoletano Caracciolo –lo ripeto– è quello dell'Italia spagnola, e soprattutto di Napoli spagnola), la *Gloria del cavallo* (come già segnala il frontespizio) si distende anche nei campi dell'erudizione storica e dell'esemplarità etica, con una miriade di allegazioni documentarie e narrative pertinenti al mondo di questo animale domestico, che però ha ben poco in comune con gli altri animali domestici. Le tradizioni discorsive che lo riguardano, e che Caracciolo raccoglie e rilancia, costituiscono infatti un *unicum* senza paragoni, anche perché non si limitano a fornire informazioni pratiche di ogni tipo, ma le mescolano a tanti miti e a tante storie, che dimostrano quanto e come il cavallo sia stato e resti insediato nell'immaginario umano di tutti i tempi, in termini, tra l'altro, che certamente non riguardano soltanto l'immaginario del cavaliere guerriero, prima, e del gentiluomo e della gentildonna, poi. Nelle pagine del libro di Caracciolo i miti e le storie del cavallo (provenienti dal mondo antico e dal mondo moderno) assumono infatti una evidente funzione universale e universalizzante, perché lo propongono come un animale del tutto speciale: anche magico e fantastico, dotato comunque e sempre di caratteristiche eccezionali rispetto agli altri animali che pure popolano l'universo, altrettanto antico e culturalmente forte, dei bestiari. Al tempo stesso, però, il cavallo è un animale umano, troppo umano: «animal generoso e degno di gloria, come quel che fra tutti gli altri meritamente ritien dopo l'uomo il primo grado», scrive Caracciolo; *gene-*

⁶ Come, a esempio, *Équi-pedia*, nel portale dell'Institut français du cheval et de l'équitation, istituito nel 2010: <http://mediatheque.ifce.fr/index.php>.

roso: cioè, nobile. E in apertura del primo libro ribadisce che il suo libro intende mostrare «come il cavallo sia glorioso, per essere il più giovevole animale di quanti per uso dell'uomo siano stati prodotti dalla natura, e per essere in molte qualità di sentimenti e di affetti somigliante e conforme all'uomo istesso». Somiglianza e conformità, dunque, subito messi in rilievo: costituiscono la struttura profonda dell'argomentazione della *Gloria del cavallo*.

La conformità tra cavaliere (nobile) e cavallo (*generoso*) è costantemente replicata da Caracciolo, come mostra questa citazione, dove basterebbe sostituire il termine “cavallo” con “uomo” per prendere atto che non ci sarebbe spostamento alcuno di senso:

«E perché dovendo il cavallo conseguir il titolo della vera eccellenza, è necessario che abbia gli adornamenti del corpo e dell'animo insieme congiunti, sì che di bellezza e di bontà lodevole sia stimato; la qual congiunzione è tale e tanta che Platone, come che la proprietà del nome con gran diligenza sempre spiando andasse, non volle mai tra il bello e 'l buono mettere differenza, per dinotare che l'uno senza l'altro non potea stare, eccetto per mancamento della natura, la quale da radissimo induce un animo bello ad albergare in sozzo corpo. Tuttavolta, se ad alcuna di queste doti avesse per avventura a mancare, i difetti della forma più tosto che quelli de l'ingegno, che più pericolosi e più difficili sono ad ammendarsi, meriteranno perdono. Con ciò sia cosa che molte volte si vede un cavallo mal fatto e brutto, per la sua bontà esser tenuto caro e in molto pregio, ricevendosi più servizio dalla virtù che da l'apparenza» (p. 170).

Caracciolo tratta questi temi, che pertengono a tradizioni discorsive molto diverse tra loro, con una sensibilità tutta particolare, che dimostra quanto il rapporto simbiotico tra cavaliere e cavallo coinvolga, oltre alla sfera affettiva, anche quella propriamente estetica. In chiave propriamente classicistica, direi, se il punto di forza della sua argomentazione può essere così sintetizzato: perché possa accedere alla gloria, non bastano al cavallo (come al cavaliere) le doti native nelle forme naturali (bellezza e indole: *ingenium*), ma queste doti devono essere perfezionate ed esaltate con un'appropriata *institutio* (forgiata su misura: *institutio equi*), con un lungo e faticoso addestramento: anche il cavallo va a scuola, anche il cavallo ha le sue discipline e i suoi maestri. Per diventare buono, oltre che bello. Per coerente istanza di καλοκαγαθία: cavallo e cavaliere, in simbiosi di seconda natura.

Come è stato opportunamente più volte ricordato, impostando in questi termini la sua vasta enciclopedia, Caracciolo non fa che convalidare una tradizione antichissima: quella che, nel IV secolo a. C., Senofonte aveva chiamato ἡ ἵππικὴ (propriamente una τέχνη, in quanto arte equestre), scrivendo il manuale dell'ἵππαρχικός, del comandante della cavalleria. Non credo che sia ridondante ricordare che quest'opera antica non tratta soltanto dell'arte della guerra, ma è già una prima enciclopedia generale: ragiona infatti di come scegliere un cavallo giovane (oppure adulto), come domarlo, curarlo, governarlo, montarlo, eccetera, ma anche, in conclusione, come addestrarlo alle parate e alle battaglie. Con la sua ricca articolazione, destinata a costituirsi come modello argomentativo dei futuri discorsi *de equo*, in particolare nell'età classicistica, l'opera di Senofonte (più volte stampata nel testo greco: a partire dall'edizione aldina del 1525, per entrare nel canone con quella curata da Henri Estienne nel 1561; tradotta in latino nel 1539 e in volgare nel 1580⁷) dimostra in termini molto nitidi quanto remota sia la fondazione antropologica del rapporto simbiotico tra cavaliere guerriero e cavallo. Ci aiuta anche a capire perché questo rapporto abbia trovato subito, nel mondo antico, la propria proiezione mitografica nella figura del centauro, destinata, con il più famoso tra tutti, il saggio Chirone, a un duraturo e forte impatto nella tradizione classica e classicistica della *paideia* dei giovani guerrieri, a cominciare da Achille, senza però dimenticare che per Machiavelli è il simbolo dell'umanità e bestialità del principe, entrambe indispensabili.

Se su questo tema mirabilmente arcitopico tornerò tra poco, vorrei intanto segnalare che, proprio per la sua forza ed efficacia argomentativa e documentaria, la *Gloria del cavallo* diventa uno dei testi fondamentali della Biblioteca classicistica, e proprio di quella sua sezione dedicata organicamente alle arti e alle scienze del cavallo, che certo non inizia, e tanto meno si esaurisce, con questo libro, come attestano le tante biblioteche che sono, per vincolo di seconda natura, presenti nelle dimore nobiliari d'Antico regime (una sezione che ovviamente esiste ben prima delle nostre bibliografie specializzate). Tutte accolgono ed esibiscono, infatti, una sezione dedicata al cavallo e alle arti equestri, confermando così quanto ampia sia stata, ed espansiva nel tempo e nello spazio, ques-

⁷ A conferma del genetico intreccio tra etica ed estetica nella ricezione della tradizione classica nell'età del Classicismo segnalo in particolare la presenza dell'*Arte di cavalcare* nel volume *Le opere di Senofonte molto utili a capitani di guerra et al viver morale e civile*, tradotte da Marc'Antonio Gandini, Venezia: Pietro Dusingelli, 1589.

ta tradizione discorsiva e libraria, che tra Sei e Settecento si arricchisce anche di opere splendidamente illustrate, stampate un po' ovunque in Europa.

Rispetto alle imponenti proporzioni e alla varietà tipologica (e linguistica) che questa biblioteca settoriale assumerà nei secoli successivi, la *Gloria del cavallo* prospetta una caratteristica che vorrei mettere subito in rilievo. Con altri libri che la precedono nel tempo, e con altri che le fanno contorno, dimostra che quella a cui in modo esplicito e consapevole appartiene è una tradizione italiana che esporta rapidamente in Europa i propri modelli, e prima ancora le parole che danno loro corpo comunicativo, nominando gli oggetti e le pratiche pertinenti al cavallo.

La cultura aristocratica europea parlerà italiano anche quando parlerà dei suoi cavalli e non solo quando vorrà trattare di poesia o di arte: sia perché con le fiere e gli scambi commerciali (e con gli indispensabili saperi pratici che questi eventi comportano) migra ovunque tanta parte del lessico specialistico relativo al cavallo, sia perché a migrare sono anche i libri che usano questo lessico, che raccolgono e convalidano autorevolmente l'efficacia pratica delle conoscenze ippologiche e ippiatriche. Più in generale, sono i libri a proporre i sempre più nitidi e pervasivi modelli che danno nuovo respiro argomentativo a queste antiche tradizioni e, in particolare, le attualizzano in convenienti forme di scrittura, che sempre più adottano forme comunicative non specialistiche, ma di piacevole leggibilità, anche narrativa, e molto spesso sono arricchite da splendidi apparati iconografici.

Tali caratteristiche strutturali e formali riferiscono immediatamente la *Gloria del cavallo*, e gli altri libri italiani di cui dirò, a quella cultura classicistica (e cortigiana) di cui peraltro sono parte integrante (per tanti aspetti, anzi, iperconnotativa). Del resto, restando al solo ambito lessicale, se questi discorsi sul cavallo, da Senofonte in poi, riguardano il campo di un'arte, per quanto settoriale e "minore" (o "applicata") sia, non possono che seguire lo stesso destino del lessico classicistico delle arti "maggiori" nella sua pervasiva diffusione nel tempo e nello spazio dell'Antico regime: un lessico che da italiano diventa europeo, con le tante opportune metamorfosi, secondo circostanze e differenze, che lo innestano e rendono vivo nelle diverse culture locali.

Non sono tanti (di numero) i libri sul cavallo che partono dall'Italia, e in particolare dal suo Mezzogiorno, eppure sono un'indiscutibile do-

cumentazione di quanto antica e radicata per secoli sia stata la fama dei cavalli e delle arti equestri del Regno di Napoli, dall'età sveva all'età aragonese, fino all'età spagnola e oltre. Ne danno conferma due dettagli molto famosi: il *Decamerone* (II 5) renderà universale la disavventura dell'ingenuo Andreuccio da Perugia, «cozzone [sensale] di cavalli», «venuto a Napoli [...] avendo inteso che a Napoli era buon mercato di cavalli», portando con sé ben «cinquecento fiorin d'oro» da spendere per comprarli; a un livello istituzionale e simbolico tanto più alto e duraturo, per secoli, a partire da Carlo I d'Angiò e fino quasi a tutto il Settecento, i re di Napoli inviarono ogni anno al Papa, con solenne cavalcata, la famosa chinea, un «palafreno [cavallo da sella e da parata] dal mantello bianco, bello [di forma] e buono [per indole e addestramento]», come tributo feudale per la loro investitura a re di Sicilia.

Non sono tanti – dicevo – i libri napoletani dedicati al cavallo, ma già quello più antico segna una fondazione. È scritto dal calabrese Giordano Ruffo verso la metà del secolo XIII e ha una straordinaria tradizione manoscritta (con un titolo mobile: *Mariscalcia equorum*, *Liber de curis equorum*, *Cyrurgia equorum*: stabilizzato, negli studi più recenti, in *De medicina equorum*), che dalla corte dell'imperatore Federico II di Svevia lo fa migrare quasi ovunque. I dati bibliografici, folti di 189 testimoni, di cui 173 manoscritti e 16 a stampa, ci informano che dal latino è presto tradotto in tante lingue: italoromanzo, francese, occitanico, catalano, gallego, ebraico, tedesco. Questo suo successo è dovuto proprio all'impostazione già ampiamente enciclopedica: nei suoi sei libri tratta infatti di questioni sia ippologiche (nascita, allevamento, addestramento, comprese le descrizioni dei morsi e delle ferrature, con relative terminologie) sia ippiatriche (malattie, accidentali e naturali, e relative cure: nel sesto libro, che è in assoluto il più ampio e dettagliato)⁸.

Tre secoli dopo, ancora nella capitale del Regno di Napoli, ora spagnolo, pochi anni prima della *Gloria del cavallo*, è pubblicato nel 1550 (da Giovanni Paolo Sukanappo) un libro destinato anch'esso a grande successo: *Gli ordini del cavalcare*, del gentiluomo napoletano Federico Grisone: sarà ristampato in Italia (di nuovo: soprattutto a Venezia) ancora una ventina di volte entro il 1620, e presto sarà tradotto in

⁸ Rinvio alla voce «Ippiatria» di Riccardo Gualdo in *Enciclopedia Fridericiana*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2005, disponibile in rete: http://www.treccani.it/enciclopedia/ippiatria_%28Federiciana%29/; e soprattutto ad Antonio Montinaro, *La tradizione del «De medicina equorum» di Giordano Ruffo. Con un censimento dei testimoni manoscritti e a stampa*, Milano: LedizioniLediPublishing, 2015.

francese, spagnolo, inglese, tedesco⁹. Anche in questo caso conviene citare il frontespizio, che si complica molto dopo la sobria *princeps*. Segnala infatti le sostanziali novità argomentative (e culturali) di quest'opera, anche per le tante immagini che propone: «Ordini di cavalcare, et modi di conoscere le nature de' cavalli, emendare i vitii loro e ammaestrargli per l'uso della guerra e comodità degli huomini. Con le figure di diverse sorti di morsi, secondo le bocche e i maneggiamenti de' cavalli. Opera nuova e utilissima ad ogni sorte di persona di conto».

La lista dei nuovi libri che espandono il successo di quello di Grisone, a partire dalla *Gloria del cavallo* di Caracciolo, potrebbe (e dovrebbe) continuare, ben oltre il Cinquecento e, ovviamente, ben oltre l'Italia, per dare almeno un primo ragguaglio sull'importanza che le culture del cavallo assumono nell'Europa dell'Antico regime classicista, e proprio in quanto forme di un'arte cavalleresca sempre più pervasiva e sempre più d'impatto propriamente spettacolare.

Posso però qui proporre solo una rapida osservazione, a proposito di questo settore equestre della Biblioteca classicistica. Come ho detto, non c'è dubbio che i suoi scaffali, nel corso dei secoli di Antico regime, diventino sempre più folti e particolarmente curati, accogliendo libri spesso bellissimi, fatti di splendide tavole di grande formato, e arricchendosi di tante altre esperienze "nazionali" in materia di arti equestri (e assumendone le lingue di volta in volta locali o dominanti nell'Europa di Antico regime). E non c'è dubbio che proprio questa sia la più diretta ed eloquente testimonianza di quanto diffusa fosse la cultura del cavallo e più ancora di quanto diventasse decisiva, come fattore distintivo di prestigio culturale. Credo però che questo organico e riconoscibile insieme di libri debba essere considerato anche come proiezione discorsiva (e figurativa) di modelli che certo non restano inerti e confinati sugli scaffali, ma instaurano un'attiva e mutua integrazione di senso con l'universo delle pratiche ordinarie che conseguono, *ipso facto*, dalla presenza di cavalli di razza nelle scuderie (un luogo dedicato al cavallo, la sua casa: finalmente oggetto di studi), affiancate spesso da funzionali cavallerizze (la scuola del cavallo), e più tardi dalla presenza di splendide carrozze nelle loro rimesse (e a questo tema è dedicato il

⁹ Rinvio a Mario Gennero (a cura di), *Federico Grisone e l'arte equestre del Cinquecento. Atti del Convegno (13 novembre 2010)*, Collegho: Roberto Chiaramonte Editore, 2010 (con bibliografia delle edizioni a cura di Patrizia Arquint).

nostro Convegno)¹⁰. Non solo: ai modelli disegnati dalle parole (e dalle immagini) dei libri e alle pratiche connesse ai corpi dei cavalli e delle carrozze e ai luoghi delle scuderie e delle cavallerizze, si correlano anche le proiezioni simboliche che sono proprie di tanti usi pubblici del cavallo: in particolare di quei ritratti di gentiluomini e gentildonne in sella che non mancano mai sulle pareti delle residenze aristocratiche, a memoria e gloria del soggetto del ritratto e della sua famiglia.

Uno dei fattori nuovi della cultura classicistica del cavallo (finalmente entrato, con gli altri, a fare parte dei territori dello storico) è nell'invenzione di tipologie spettacolari che modificano e alla fine rimpiazzano le antiche tradizioni (troppo spesso cruento) del torneo e della giostra. Il guerriero lancia in resta sul cavallo (catafratti entrambi) lascia la scena al gentiluomo letterato (con armatura da parata), che non disdegna di impegnarsi nella rappresentazione di situazioni drammaturgicamente inventate oppure in eleganti evoluzioni che danno vita a veri e propri balletti equestri, o, ancora, in tanti altri eventi cerimoniali che assumono proporzioni spettacolari (con programma e regia). Tutto cambia in queste pratiche, ma persiste, facendosi sempre più intensa, la simbiosi tra cavaliere e cavallo, anche, e soprattutto, perché entra nell'economia dell'arte. Questa nuova simbiosi tra cavallo e cavaliere è infatti propriamente culturale, frutto, per entrambi, di studio e fatica: la nuova arte della cavalleria che ne consegue è tale perché nel suo tendere alla perfezione dei corpi in azione sa nascondere, con appropriata sprezzatura, il suo essere arte, per sembrare natura. Nei termini, cioè, costitutivi e propri dell'estetica classicistica.

Di questa consapevole e progettata annessione della rinnovata simbiosi aristocratica cavallo | cavaliere al campo delle arti dello spettacolo (nella restituita economia classicistica del teatro e delle sue favole rappresentative) sono testimonianza alcuni eventi straordinari di cui è rimasto il racconto (talvolta con immagini): anche questa è una tipologia libraria inventata nelle corti italiane¹¹. Mi riferisco alle *Cavalerie della*

¹⁰ Su questi temi rinvio al volume di atti di un convegno del 2013 che affronta queste diverse tematiche, offrendo anche un aggiornato quadro d'informazione bibliografica: Margherita Fratarcangeli (a cura di), *Dal cavallo alle scuderie. Visioni iconografiche e architettoniche*, Roma: Campisano Editore, 2014.

¹¹ Un primo inventario di questi libri italiani che narrano feste cavalleresche (stampati tra il 1548 e il 1680) è nell'edizione della traduzione spagnola di una delle più famose,

città di Ferrara, che nel 1566 raccolgono in unico volume il racconto minutamente descrittivo di tre feste cavalleresche promosse da quella corte nel carnevale 1561 (dal 3 ottobre 1559 il duca di Ferrara era Alfonso II d'Este: con lui la dinastia si estinse nel 1597): *Il Castello di Gorgoferusa, Il Monte di Feronia, Il Tempio d'Amore*¹².

Non poteva che essere Ferrara il luogo di questa sperimentazione che inizia a trasformare gli antichi riti del torneo e della giostra (le «cose d'arme» di cui parla la breve premessa datata «il giorno di Pasqua MDLXI», ma non firmata) in un raffinato e colto spettacolo, fondativo di una tipologia di festa cortigiana destinata a espandersi in tutta Europa, con soluzioni sempre più spettacolarmente grandiose.

Giostra e torneo non sono più uno scontro in armi, ma rappresentazioni teatrali funzionali alla messa in scena di uno specifico soggetto, di una situazione propriamente narrativa, con forti ed esplicite funzioni morali (perlopiù su temi di onore e virtù del moderno cavaliere): tornei simulati, con cavalieri e cavalli che recitano la propria parte, su di una scena propriamente teatrale, come personaggi di una storia, incruenta e a lieto fine, ovviamente¹³. A conferma delle dinamiche interne ai pro-

di cui ora dirò: *Caballería, diplomacia y ficción entre España y Italia: «El Monte de Feronia»* (1563), edición y estudio de Jimena Gamba Corradine, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2016, pp. 163-169; a questa edizione rinvio anche per la bibliografia sulle “cavallerie ferraresi”; segnalo subito che per Gamba Corradine, che ne ricostruisce la storia, l'immediata traduzione spagnola nasce da «un tipo de sociabilización y de comunicación diplomática entre cortes europeas, una expresión común que se activa en la fiesta, pero que se actualiza, se difunde y se perpetúa en relaciones y en traducciones como esta que editamos» (p. 12); nell'Italia spagnola, ovviamente, dopo Cateau-Cambrésis, con Ferrara che deve riaccreditarsi dopo essere stata schierata dalla parte dei francesi.

¹² La prima edizione di queste narrazioni (edite senza nome d'autore, ma tradizionalmente attribuite al ferrarese Agostino Argenti: per questo problema rinvio a Gamba Corradine, pp. 21-26, che però mette in rilievo la parte decisiva di Giovanni Battista Pigna, già segnalato da Tiraboschi come autore: «como uno de los creadores intelectuales de las fiestas (y de las relaciones)», p. 23) non presenta note tipografiche, ma i repertori la riconoscono stampata in Ferrara da Francesco Rossi jr. nel 1566; è ristampata l'anno seguente a Venezia da Domenico e Giovan Battista Guerra (cito da questa edizione); era stata però preceduta dall'edizione del solo *Monte di Feronia* a Venezia, Nicolò Bevilacqua 1561 (poi Ferrara, Valente Panizza 1562); nel 1563 ne fu stampata la traduzione spagnola (ancora da Panizza a Ferrara). A questi tre racconti se ne aggiungeranno altri due: *L'Isola beata* (Ferrara, Francesco Rossi jr 1569), *Il Mago rilucente* (Ferrara, Francesco Rossi jr. 1579).

¹³ Questa metamorfosi dell'antica tradizione dello scontro tra cavalieri in armi e a cavallo è stata variamente definita: “torneo a soggetto”, “torneo a tema”, “torneo d'invenzione”, che nelle relazioni a stampa diventano «torneos de papel», secondo la

cessi culturali innescati dalla tipologia classicistica, che sostanzialmente portano a una sofisticata culturalizzazione della violenza insita nella singolar tenzone del torneo¹⁴.

Non poteva che essere Ferrara, città (e corte) da sempre devota alla tradizione cavalleresca, anche nella sua fondazione francofona (da Boiardo ad Ariosto: con il giovane Tasso che vi arriva pochi mesi dopo le feste del carnevale del 1561, nell'ottobre 1565), da molto tempo, tra l'altro, particolarmente attenta alla rinascita delle forme propriamente teatrali, senza però dimenticare quanto profondo vi sia stato il radica-

definizione di Gamba Corradine (p. 33); comunque e sempre eventi spettacolari predefiniti da una precisa drammaturgia, ancorché performativi, e soprattutto con appropriate (e complesse) scenografie in uno spazio tutto teatrale, cioè simulato. Senza dimenticare, come opportunamente ricorda Gamba Corradine, che «la realización de espectáculos caballerescos de esta envergadura han de considerarse producciones colaborativas. En ellos tuvieron que intervenir artistas y artesanos (pintores, músicos, literatos, carpinteros, etc.) y otros profesionales competentes, que habrían aportado sus saberes en aspectos como la construcción arquitectónica de la escenografía efímera, el manejo de la pirotecnia, la movilidad del autómatas de la Victoria, etc» (pp. 24-25). La festa cortigiana, infine, è anche un grande cantiere che dà lavoro a tanti artigiani e sollecita non poche invenzioni propriamente tecnologiche per le sue macchine: è una forma specifica di quella più generale economia del dispendio onorato che connota la nuova liberalità del gentiluomo classicista.

¹⁴ Concorro pienamente con quanto scrive Gamba Corradine introducendo l'edizione del *Monte di Feronia*, prima citata, che ragiona anche sulla specifica tipologia formale e comunicativa di queste scritture che propongono accurate relazioni di eventi spettacolari, peraltro analoghe a tante altre che nel Cinquecento fioriscono su altre pratiche di festa cortigiana, che si distingue dalle tante tradizioni cerimoniali cittadine e religiose. Per una mappatura bibliografica su scala europea, nella lunga durata dell'Antico regime, di questa specifica tipologia libraria, sempre molto rara per le sue caratteristiche di *instant book*, è d'obbligo il rinvio al repertorio Helen Watanabe-O'Kelly e Anne Simon (a cura di), *Festivals and Ceremonies. A Bibliography of Works relating to Court, Civic and Religious Festivals in Europe 1500-1800*, London-New York: Mansell, 2000. Sulla specifica tipologia della festa cortigiana, di crescente interesse nella storiografia internazionale, rinvio soltanto a: J. R. Mulryne and Elizabeth Goldring (ed.), *Court Festivals of The European Renaissance. Art, politics and performance*, Aldershot-Burlington: Ashgate, 2002; María Luisa Lobato e Bernardo J. García García (coord.), *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 2002; e ai due volumi di grande formato e riccamente illustrati che offrono una selezione, non sempre convincente, di queste tipologie festive: *Europa Triumphans. Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*, General Editors J. R. Mulryne, Helen Watanabe-O'Kelly, Margaret Shewring, Associate General Editors Elizabeth Goldring and Sarah Knight, Aldershot-Burlington- London: MHRA-Ashgate, 2004; e ora: Jimena Gamba Carradine, *Fiesta caballeresca en el Siglo de Oro: Estudio, antología y catálogo*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017.

mento della cultura umanistica, che sarà componente essenziale degli apparati effimeri. E le due feste del 1561 si muovono, con evidente precisione di rapporti, tra le invenzioni fantastiche e magiche di Ludovico Ariosto e le elaborazioni politiche consegnate al trattato *Il Principe* di Giovanni Battista Pigna, che era segretario del duca Alfonso II¹⁵; mentre nella terza festa, *Il Tempio d'Amore*, nel 1565, è riconoscibile la presenza di temi tassiani.

Tutto nasce dal desiderio del Duca Alfonso: «fare un torneo, che oltre alla bellezza dello spettacolo, havesse una bella occasione di tre mantenitori» (p. 5; cioè, i cavalieri che sfidavano al combattimento e attendevano nello steccato chi volesse misurarsi con loro). Se la presenza di queste figure è canonica nell'impianto del torneo e della giostra delle antiche tradizioni di cavalleria, è però da rilevare l'insistenza sul valore estetico che la parte propriamente in arme dovrà avere in quanto «bella occasione» finalizzata alla «bellezza dello spettacolo»: non si risolverà più nella sola giostra.

È il Duca il regista di tutto (con i suoi più influenti e fidati cortigiani, ovviamente): «ordinò la cosa di questa maniera». La festa inizia la domenica di carnevale, ed è una festa di corte, subito: «nelle stanze della Duchessa, inanzi cena, si faceva una danza tra dame e cavalieri» (p. 5). La danza è interrotta dall'arrivo di una Regina che «parlò in lingua araba»: questa sua allocuzione, subito tradotta da un interprete, che in primo luogo ne rivela anche l'identità («è Alfarabia, figliuola di Taccaforo re di Gaoga ne' Marmarici»). È questo l'inizio dell'evento spettacolare, da subito in forma di favola: nel suo viaggio dall'Africa verso l'Alemagna, con suo marito Colocauro re di Panticapea, arrivano al bosco di Feronia, dove si erge un castello «di vista meravigliosa e terribile», un «luogo incantato, ove tra molte fate Gorgoferusa fa la sua residenza» (p. 6), e dove restano prigionieri i cavalieri che osano sfidare il Gigante che lo sorveglia. Anche Colocauro ha tentato la sfida, ma ora, sconfitto, è lì prigioniero nelle «lascive braccia di quelle maghe». Alfarabia ha chiesto aiuto alla corte di Ferrara, «dove è un concorso d'honoratissimi cavalieri», per questa «opera gloriosa» che è propria-

¹⁵ Anche su questi temi sono molto convincenti le pagine di Gamba Carradine.

mente il *debito* di ogni cavaliere («soccorrere una dama afflitta e abbandonata»¹⁶).

Se è fin troppo facile riconoscere nell'esile trama di questa favola la presenza di quelle tradizioni fantastiche e magiche che sono parte costitutiva dei romanzi di cavalleria, e in particolare del *Furioso* (con i loro giganti invincibili e i dragoni, le fate lascive, i cavalieri prigionieri e le dame afflitte), è certamente una prima innovazione strutturale quel dettaglio che riguarda le «dodeci leggi latine» che governano il castello della fata Gorgoferusa (p. 7), che però sono tradotte in «lingua italiana»; leggi che scandiscono le regole della sfida ai due giganti e al dragone del castello, affinché il cavaliere sfidante possa conquistare con onore la vittoria: le nuove regole per il nuovo torneo-spettacolo.

Preso l'impegno di soccorrere Alfarabia, la corte decide di occupare il tempo residuo della giornata con «qualche cosa d'arme» (p. 9). Anche questa è però inscritta in una rappresentazione che coinvolge lo spazio della città: nell'allontanarsi la Regina esprime il timore che un gruppo di cavalieri in arrivo a Ferrara lungo il Po potesse «assalirla al partir suo di qua» (p. 9). La decisione è immediata: sarà la corte stessa, con il Duca in testa, a garantirne la sicurezza, tutti in cavalcata e in maschera, cavalli e cavalieri; una scena preordinata, da rappresentare con cura lungo l'ampia via della Giudecca:

«la Regina con tutta la sua comitiva in bellissima pompa calcò per la Giudecca con cameli e timpani, e dietro le venivano otto corsieri sopra i quali erano il Duca e il signor Cornelio Bentivoglio, il signor Antonio Galeazzo Bentivoglio, il conte Alfonso Estense Contrario, il conte Hippolito Estense Tassone, il conte Camillo Montecuccoli, il conte Alvarotto, il signor Marc'Antonio Giliuolo. Et essi corsieri erano accomodati con promoscide e teste e colli e groppe, per modo che parevano elefanti, e ciascuno de' cavalieri che vi erano sopra stava rinchiuso in un castello tutt'inargentato, in concerto delle vaghe e ricche coperte degli elefanti, e s'era finto che questi animali servissero non per uso di guerra ma per somieri e che le bagaglie della corte fossero in quei castelli» (p. 9).

¹⁶ Il racconto di questo torneo-spettacolo è stato riassunto e illustrato da Vincenzo Pacifici, in un saggio poco frequentato, che è parte di uno studio in più puntate dedicato al cardinale Luigi d'Este, fratello di Alfonso II e famoso per la villa di Tivoli: *La favola d'Alfarabia*, in «Atti e memorie della Società Tiburtina di storia e arte», XI-XII (1931-1932), pp. 284-316.

A «meza la Giudecca» (p. 10), il colpo di scena sulle strade d'acqua che circondavano Ferrara, reso possibile anche per l'impiego di macchine teatrali (*ordegno*); ne sono protagonisti otto *donzelle* e otto cavalieri:

«comparvero alla bocca d'una strada otto barche inargentate con una donzella per ciascuna e con un cavalier a cavallo, con tal ordegno che ove il cavallo portava la barca pareva che fosse portato da essa. I cavalieri, vestiti di bianco e nero con guarnimenti ricchissimi e soperbi pennacchi, erano il signor don Alfonso da Este, il signor Luigi Gonzaga, il conte Giulio Estense Tassone, il conte Ferante Estense Tassone, il conte Hercole Estense Contrario, il conte Hippolito Turco, il cavalier Trotto, il signor Alfonsino Trotto; e mostrando questi cavalieri d'esser giunti a terra ferma, dando di sprone ai cavalli balzorono fuori delle navi» (p. 10).

Dopo la baruffa iniziale, nata da un equivoco («fu prima a due contra due, e poscia a quattro contra quattro», p. 11), anche questi cavalieri accolgono l'invito della Regina di unirsi agli altri. Si forma così un corteo che continua ad attraversare la città in festa, con tante maschere, gentiluomini a cavallo e gentildonne in carrozza (o qualcosa di simile). Una «cosa maravigliosa», questo spettacolo compiutamente urbano: «seguendola [la Regina], passeggiorno tutta quella bella strada ch'era tanto piena di persone così in maschera come smascherate, et così di gentil'huomini sopra i cavalli come di gentil donne sopra carrette e cocchi oltre quelle che dall'un lato et dall'altro si vedeano alle finestre, che era cosa maravigliosa» (p. 11). La festa ha il suo culmine quanto il corteo arriva al Palazzo ducale e i suoi componenti possono dedicarsi alle danze prima di partecipare tutti a «una cena sontuosissima» (p. 12).

A questo prologo segue, nella seconda domenica di quaresima (precisamente il 2 marzo), la festa vera e propria, differita a questa data per attendere l'arrivo del Duca di Mantova (Guglielmo Gonzaga) e del Principe di Firenze (Cosimo I de' Medici): rapporti diplomatici indispensabili per Ferrara nel nuovo equilibrio dell'Italia spagnola dopo Cateau-Cambrésis. Non solo questi due illustri ospiti: il narratore si premura infatti di precisare che «insieme vi furono molti honorati personaggi di tutte le città circonvicine». Già questi dettagli di cronaca sono utili per mettere in evidenza l'impatto che questa prima cavalleria ferrarese ebbe nelle culture di corte: in Italia, con i tanti suoi spettatori giunti a Ferrara da ogni dove; ovunque, con le relazioni presto a stampa.

Già la descrizione, dettagliatissima, della complessa scenografia allestita per questa prima cavalleria ferrarese documenta l'annessione della forma torneo a una più generale economia dello spettacolo rappresentativo, che si svolge in un vero e proprio teatro all'aperto (e grande e comodo nelle gradinate), che contiene al suo interno l'indispensabile e antico *steccato*, che è quanto resta di un'antica tradizione, di cui pur sempre sono protagonisti cavallo e cavaliere, ma *quantum mutatis ab illis*! Eccola:

«Il luogo stava di questa maniera. Era nel cortile maggiore che è dinanzi alla piazza un teatro capace di diece mila persone co' suoi gradi molto commodi, in mezzo al quale era uno ampio steccato, e in prospetto stava un monte, sopra il quale era fondato un castello con cinque torri, due delle quali erano dinanzi in sul piano e tre di dietro, sopra la collina del monte; e quella di mezzo era assai maggiore delle altre, tanto che avanzava sopra la cuppola della scala grande del Palazzo, e insieme haveano le loro torricelle e cuppole, nella summità delle quali splendeano palle di vetro gialle e turchine, che sono i colori del Duca, e vi sventolavano sopra bandiere de' medesimi colori. Attorno alla merlatura delle torri e lungo le cortine vedeansi diversi bellissimi trofei, alcuni de' quali haveano li nome del cavaliere di chi già furono le armi di essi trofei, tra i quali ordinatamente apparivano varie iscrizioni convenienti al luogo e al soggetto. Dal cordone in su, dall'uno canto dalla porta, erano due tavole, e dall'altro due altre con parole scritte in argento diffuse pur nel proposito della materia. Dal destro lato, sotto le due tavole, ne pendeva una con sei leggi notate in oro, e dal sinistro lato, pur sotto le due tavole, ne pendeva un'altra, con sei altre leggi medesimamente notate in oro» (pp. 12-13).

Come ho accennato, è anche il cospicuo insieme delle iscrizioni a dare immediato riscontro di quanto profonde siano le innovazioni in questa scena spettacolare, peraltro mutate da altre tipologie festive che da almeno un secolo connotano la vita di tante città capitali degli stati italiani, a partire da quelle dei trionfi all'antica e delle entrate solenni, che si svolgono (e sempre più si svolgeranno in età barocca) tra apparati effimeri elaborati sulla base di un programma iconografico pressoché sempre finalizzato a proporre percorsi di virtù (e di bellezza meravigliosa). In questi apparati all'antica hanno particolare rilievo le iscrizioni con motti latini (talvolta greci), i raffinati emblemi e i tanti altri dispositivi verbali e figurativi: segni inequivocabili di una cultura che non esita

a mostrarsi in pubblico (a tutta la città, anzi, se il teatro può accogliere diecimila persone) proprio nei suoi tratti distintivi, propriamente classicistici. Così è a Ferrara nel 1561: sono in latino i nomi dei cavalieri antichi posti sotto i «bellissimi trofei»; sono in latino le quattro iscrizioni che scandiscono, in lettere d'argento, la storia rappresentata (il «proposito della materia») e ne registrano il senso morale; sono in latino le due iscrizioni, in lettere d'oro: con le dodici leggi del torneo.

La scena non si esaurisce così: la sua descrizione insiste su altri incredibili dettagli del complesso apparato effimero e in particolare sulla straordinaria macchina che lo anima, scandendo il numero dodici in ogni suo dettaglio:

«Tra le due torri della collina correva una loggia di sette archi, de' quali quel di mezzo era di quattro colossi che sostenevano il torrione che veniva a punto di mezzo tra esse due torri; e tra questi quattro colossi era una fontana situata in questa guisa. In sul piano stava un gran conchile marino che serviva di vaso, e attorno attorno stavano dodici dèi marini con le mani alle ginocchia e i capi bassi verso il centro del conchile, e sopra le loro spalle erano dodici amorini co' ventri tesi e con le bocche aperte; nel mezzo del conchile surgeva un bello arbore finto di corallo con dodici rami, da' quali uscivano dodici spilli che gittavano l'acqua nella bocca degli amori, i quali la urinavano poi sopra la testa di quei dèi marini» (p. 13).

Per farla breve: gli altri archi della loggia, in ordine toscano, erano sostenuti da pilastri con «infiniti specchi di cristallo»; sui loro capitelli erano statue, alternate, di finto marmo e finto bronzo che raffiguravano «diversi amorosi casi di Giove» (p. 14). Sopra la loggia era disposta una balaustra d'oro e d'argento, sormontata da vasi di grandezze e forme diverse che sembravano scolpiti in pietre preziose, e al loro interno erano piantati arboscelli con fiori e frutti, anch'essi d'oro e d'argento: tra i vasi, su bassorilievi, ancora amorini che «scherzavano insieme; e poi festoni, eccetera. Sotto la torre di mezzo si apriva «una porta rustica» che dava accesso a una sala da bagno di forma ottagonale, con otto nicchie ornate da statue: agli angoli della piscina, anch'essa di forma ottagonale, otto ninfe con le mani sollevate sostenevano, in cerchio, una cupola di vetri dipinti. Dagli altri archi si affacciavano due spelonche, che contribuivano a dare un effetto prospettico di lontananza; e poi c'erano scogli con sopra una più remota galleria, fatta di colonnine chiuse da vetrate e sormontate da statuette di animali rampanti,

anch'esse in finto bronzo e finto marmo. Davanti alle due torri laterali era poste due Veneri per ciascuna parte e sopra si scorgevano due padiglioni con sopra un amorino; e dietro si intravedevano piramidi con geroglifici con due figure di Apollo ai loro lati. Ancora amorini sopra la balaustra posta di fronte alla loggia, scolpita in finto alabastro. Al centro una «Vittoria d'oro che con ambe le mani porgeva una bellissima ghirlanda di seta e d'oro»: una macchina, anch'essa, che alzava le braccia ogni volta che «fosse toccata una lamina di ferro che era in sul piano» (p. 16).

Anche l'esecuzione del torneo ne mette in secondo piano l'aspetto tradizionale di fatto d'arme, per esaltare invece le componenti spettacolari e allegoriche: tutto inizia infatti «sull'imbrunire», quando, con le altre luminarie, vengono accese le *facelle* poste nelle mani delle tante statue disseminate nella scenografia. Il cronista, impressionato da tanto splendore artificiale ne precisa il numero: «s'accesero ducento torchi di cera bianca ch'erano a' fianchi del Castello» e altre seicento *torchi* («tutti di grandezza tale, che duravano sicuramente sei hore», p. 20) dentro il teatro, cosicché «la luce era così grande, che ben si potea dire che ivi pareva di giorno». Un impatto impressionante!

«Fattosi notte, in un tempo medesimo si videro comparire nello steccato sei signori del campo vestiti alla greca d'habiti lunghi di tele d'oro e di seta cremesina, tutti in un concerto». Anche l'ingresso di questi cavalieri, e poi dei tre che dovranno cimentarsi coi giganti e il drago («armati all'antica con morioni e con scudi coperti di specchi d'acciaio in punta, che rendevano un riflesso grandissimo, ed erano vestiti di ricchissimi drappi bianchi tutti messi a oro, e sopra il tutto con pennacchi soperbissimi», p. 21), fa dunque parte dello spettacolo, regolato da una precisa regia, attenta a sincronizzare i movimenti di tutti, quasi in coreografia (e questo sarà uno sviluppo ulteriore di questa forma nuova delle cavallerie che sta qui e ora nascendo: l'opera torneo, il balletto equestre)¹⁷.

Mi piacerebbe procedere oltre nella descrizione di questo torneo che si trasforma in una straordinaria, e sempre più sofisticata e al tempo stesso spettacolare, festa cavalleresca con finalità politiche e morali, ma posso qui citare solo la conclusione, con quanto accade dopo che la Vittoria ha incoronato il conte Alvarotto:

¹⁷ Il narratore fa i nomi di questi cavalieri: i sei sono Luigi Gonzaga, Ercole Tassoni, Camillo Montecuccoli, Giambattista Trotti, Marcantonio Giglioli, Tommaso Lavez-zuolo; i tre: il duca Alfonso, Cornelio Bentivoglio e Giulio Tassoni.

«Allhora in un subito la girandola della gran torre gettò infiniti fuochi con uno strepito formidabile e due altre subintrorono con tanti razzi, che pareva che tutto il cielo ardesse. E in quello istante medesimo, per esser acconzi a questo effetto cento mortali, si sentì così gran terremoto, che mostrò che tutta la città ruinasse. Né così tosto s'udì questo rumore tanto terribile, che si vide in un momento disparire tutto il Castello con tutti gli edificij, con tutti gli ornamenti e con tutti i lumi non meno di questo luogo che del teatro. Percioché il tutto era congegnato di modo che tagliando cinque corde principali, che furono tagliate subito a un momento prefisso, in un punto stesso ruina» (p. 48).

La *ruina* del Castello libera dall'incantesimo i cavalieri che vi erano prigionieri: compaiono in una scena (*stupenda*: che dà stupore) di luci e di colori, in uno spettacolo mai visto:

«E come la cosa in sé hebbe dell'inusitato e del nuovo, e fu in effetto stupenda, così la varietà dei colori e la ricchezza de' drappi, ch'erano di rafo, di velluto, di tele d'oro e d'argento e di broccato con fogliami e fiori e intagli in varie guise, e con sottocoperte ben corrispondenti, e la varietà delle imprese d'amore e d'honore, e delle penne altissime poste per cimieri, con che i cavalieri erano adornati, fu vaga e bella oltra misura, percioché erano quivi tutti raccolti in un drappello e ciascuno mostrava la pompa della sua persona» (p. 49)

Dopo avere cercato di dare un'idea delle novità introdotte nella tradizione del torneo cavalleresco dallo spettacolo ferrarese del *Castello di Gorgoferusa*, mi sembra indispensabile ricordare che non si trattò di un *unicum*. Tutt'altro. Come ho detto, nel giro di un solo decennio la stessa corte ne organizzò altri quattro, sempre spettacolarmente impegnativi: la serie delle *Cavallerie della città di Ferrara* raccoglie infatti anche *Il monte di Feronia* (messo in scena già il 27 marzo dello stesso anno 1561) e poi *Il Tempio d'Amore*, rappresentato l'11 dicembre 1565, in occasione delle seconde nozze del duca Alfonso II con Barbara d'Austria. Uno spettacolo autonomo rispetto alle tradizioni di cavalleria, impostato come una festa strutturalmente e funzionalmente cortigiana: rinnovata il 25 maggio 1569 con *L'Isola beata* (anche se continua a definirsi come *torneo*: «fatto nella città di Ferrara per la venuta del serenissimo principe Carlo, arciduca d'Austria», fratello di Barbara); e ancora il 9 febbraio 1570 con *Il Mago rilucente* (pur sempre un *torneo* «fatto nella città di Ferrara per le nozze del principe e della principessa di

Urbino»: Guidubaldo II della Rovere e Lucrezia d'Este, figlia di Ercole II e sorella di Alfonso II).

A Ferrara, per volontà di Alfonso II, con Pigna regista e (forse) autore delle relazioni a stampa delle cinque feste cavalleresche che inventano un modello di festa cortigiana¹⁸: un progetto unitario e coerente, che si precisa e rafforza nel tempo, documentando le metamorfosi moderne dell'archetipica simbiosi tra cavallo e cavaliere. Ora in scena: per bellezza, per onore, per virtù.

Per cogliere le dinamiche di questa mutazione culturale nell'antica arte della cavalleria e dei suoi usi pubblici (e politici) non posso che proporre un rapido sondaggio sul *Libro del Cortegiano*, che solo pochi decenni prima, e pur sempre nell'Italia padana delle piccole corti (in questo caso, Mantova), replicava il paradigma antico della cavalleria come «principal professione» del nobile *miles*, con le *opere* che da sempre sono sue proprie e *leggiadre*, oltre a quelle della guerra, esemplarmente rappresentate da Guidubaldo, in modo tale da suscitare l'emulazione degli altri cavalieri presenti nella sua corte: «onde nelle giostre, nei torneamenti, nel cavalcare, nel maneggiare tutte le sorti d'arme, medesimamente nelle feste, nei giochi, nelle musiche, insomma in tutti gli exercitii convenienti a nobili cavalieri, ognuno si sforzava di mostrarsi tale che meritasse esser giudicato degno di così nobile commercio» (I 2 15). E quindi, dal momento che «adopransi anchor l'arme spesso in tempo di pace in diversi exercitii, e veggonsi i gentilhomini nei spettacoli pubblici alla presentia de populi, di donne e di gran signori» (I 4 51), nella sua formazione il cortigiano che ambisca alla perfezione dovrà assumere piena competenza non solo di cavalli e di quanto pertiene al cavalcare (cioè, le materie della tradizione discorsiva che esploderà poco più tardi), ma anche di alcuni specifici *esercizi* che riguardano propriamente la professione della cavalleria in tempo di pace:

«Però voglio che 'l nostro cortegiano sia perfetto cavalier d'ogni sella, ed oltre allo haver cognition di cavalli e di ciò che al cavalcare s'appartiene, ponga ogni studio e diligentia di passar in ogni cosa un poco più avanti che gli altri, di modo che sempre tra tutti sia per eccellente conosciuto [...] E perché degli Italiani è peculiar laude il ca-

¹⁸ Rinvio alle osservazioni di Gamba Corradine, *op. cit.*, p. 20.

valcare bene alla brida, il maneggiar con ragione massimamente cavalli asperi, il correr lance e 'l giostrare, sia in questo de' migliori Italiani. Nel torneare, tener un passo, combattere una sbarra, sia bono tra i miglior Franzesi. Nel giocare a canne, correr tori, lanzar haste e dardi, sia tra i Spagnoli eccellente. Ma sopra tutto accompagni ogni suo movimento con un certo bon giudicio e gratia, se vole meritar quell'universal favore che tanto s'apprezza» (I 4 51-54).

È già evidente in queste battute la nuova attenzione per le funzioni spettacolari delle opere di cavalleria che in tempo di pace si svolgono in pubblico, che già, in quanto esercizi di eleganza e destrezza, segnalano i mutamenti culturali che stanno maturando nelle arti equestri, peraltro annesse d'ufficio da Castiglione alla «regula universalissima» della grazia: «Né di minor laude estimo il volteggiar a cavallo, il quale, benché sia faticoso e difficile, fa l'homo leggierrissimo e destro più che alcun'altra cosa, ed oltre alla utilità, se quella leggierezza è compagnata di bona gratia, fa (al parer mio) più bel spettacolo che alcun degli altri» (I 4 58). E ancora, sempre insistendo sui nuovi vincoli comportamentali richiesti agli esercizi di cavalleria svolti in pubblico, che sono significativamente conformi sia per il cavaliere sia per il cavallo e riguardano dettagli estetici e culturali:

«E se poi [il cavaliere cortigiano] se ritroverà armeggiare nei spettacoli pubblici, giostrando, torneando o giocando a canne o facendo qualsivoglia altro exercitio della persona, ricordandosi il loco ove si trova ed in presentia di cui, procurerà esser nell'arme non meno attillato e leggiadro che sicuro; e pascere gli occhi dei spettatori di tutte le cose che gli parrà che possano aggiungergli gratia; e porrà cura d'haver cavallo con vaghi guarnimenti, habiti ben intesi, motti appropriati ed inventioni ingeniose che a sé tirino gli occhi de' circostanti, come calamita il ferro» (II 3 5-6).

Non procedo oltre nelle allegazioni citazionali dal *Libro del Cortegiano*, per dare invece un rapido riscontro dell'esperienza personale di Castiglione quale emerge con nitida evidenza dalla recente edizione del suo vasto epistolario: in quanto cavaliere in armi impegnato in campagne di guerra, prima, e diplomatico che viaggia a cavallo. *Equitans* come tutti i nobili di ogni grado e funzione, anche cortigiani letterati: come i protagonisti di quel singolare dialogo di Celio Calcagnini, intitolato *Equitatio*, che narra le conversazioni di un gruppo di sodali, tra cui il

giovane Ariosto, in viaggio (nel 1507) da Ferrara –di nuovo– verso la delizia estense di Benvignante: un'accademia a cavallo¹⁹.

Le lettere di Castiglione documentano quanto profonda e continua sia la sua passione per i cavalli, e non poteva essere diversamente per un mantovano: con tutto che sia sempre lontano da casa, non manca mai di chiedere notizia dei cavalli che vi ha lasciato (e li chiama per nome), e spesso mette in evidenza, scrivendo alla madre, la necessità di averne di buona qualità e bellezza per il suo lavoro diplomatico a Roma, anche per farne dono a conoscenti di rango con cui è in relazione, e di cavalli suoi e altrui parla continuamente, come pure di *cavallari* (non *cavaliere*), i corrieri addetti alla posta. Nella sua qualità di ambasciatore a Roma di Federico II Gonzaga Castiglione assolve anche all'incarico di curare la partecipazione (sfortunata) dei famosi purosangue mantovani ai tradizionali palii di carnevale, nel febbraio 1524²⁰.

La millenaria gloria del cavallo non è fatta soltanto di discorsi scritti e di libri “tecnici” (nel senso greco della parola): si nutre di storie e di miti, e delle loro immagini. Mi soffermo su di una, in particolare, che negli anni terminali dell'Antico regime e del suo Classicismo propone ancora una variante esecutiva del grande *topos* di Chirone e Achille, che ho prima richiamato: è il quadro di Pompeo Batoni (ora nella Galleria Nazionale di Parma: misura 102 x 138 cm), che risale al 1761 e ripropone ancora una volta il grande tema dell'*institutio principis*. La situazione è quella topica, replicata tante volte (la nereide Teti affida il piccolo, e riluttante, Achille, nato dal matrimonio con Peleo, al centauro Chirone, incaricato della sua educazione), solo che in questo caso sembra che i riferimenti siano a una vicenda storica: Teti sarebbe la Duchessa di Parma, Marie Louise Élisabeth di Borbone Francia, Achille sarebbe suo figlio Ferdinando, nato il 20 gennaio 1751 e futuro Duca di Parma, dal 1765, Chirone sarebbe il famoso Étienne Bonnot de Condillac, in quegli anni residente in Corte a Parma²¹.

¹⁹ Rinvio a Elisa Curti, *Una cavalcata con Ariosto. L'“Equitatio” di Celio Calcagnini*, Ferrara Arte, Ferrara 2016.

²⁰ Mi riferisco alla splendida edizione delle *Lettere famigliari e diplomatiche* di Baldassarre Castiglione, a cura di Guido La Rocca, Angelo Stella e Umberto Morando, in tre volumi, Giulio Einaudi Editore, Torino 2016.

²¹ Pochi anni dopo, nel 1770, Batoni dipinse un altro quadro (più grande: 227 x 298 cm: ora è al Museo dell'Ermitage a San Pietroburgo) su questo tema (e non solo un

Come sempre nella tradizione iconografica classicistica contano i dettagli: se la scena marina è canonica, con due delfini nello sfondo, a destra, e con Teti e suo figlio, accompagnati da una ninfa, che arrivano su di una conchiglia spinta da due tritoni, contano quelli posti a sinistra, nella nicchia rocciosa (il suo fondo è aperto). Qui spicca un busto (da sempre vi è stato riconosciuto Omero, cioè un uomo illustre, un *exemplum* di virtù da seguire, non solo poetica), cui sono appesi un arco e una faretra (strumenti di guerra, da dismettere in quanto tali nella fase educativa, ma da praticare per addestramento), mentre sul ripiano è appoggiata una lira (strumento tipico per intonare poesie in musica). Sono queste le tre arti che il piccolo Achille apprenderà alla scuola del centauro Chirone: l'arte della guerra (e della caccia), l'arte della musica e l'arte della poesia, nel rispetto degli uomini illustri (cioè, degli antenati). Tre percorsi di virtù, che, come sempre è previsto nella tradizione classica della *paideia*, richiederanno tempo, fatica e studio.



Fig. 1. Pompeo Batoni, Teti affida Achille al centauro Chirone,
Galleria Nazionale di Parma

altro): questa volta Teti torna da Chirone per riprendersi Achille, che dorme beato nella stessa conchiglia condotta dai tritoni con cui era arrivato anni prima, circondato, ora che è diventato un ragazzo da quattro ninfe.

La tradizione figurativa del cavallo è sterminata e pervade tanti generi della pittura, soprattutto, e della scultura dell'età moderna: dal ritratto privato e di stato alle scene di battaglia, alle favole di dèi e di eroi, eccetera. Cose stranote, su cui non mi soffermo neppure per un attimo. Non posso invece non dire qualcosa su di uno specifico segmento di questa tradizione figurativa, che è quello che riguarda i ritratti di cavalli. Non solo perché conferma le caratteristiche eccezionali del cavallo rispetto agli altri animali domestici, ma anche perché ne connota l'umanità e lo costituisce, da genere, in individuo, con la sua personalità, fisica e morale, con il suo carattere: e con il suo nome proprio.

Anche questa è una tradizione settoriale che si forma nella stagione dei primi libri di scienze e arti equestri e che è destinata a lunghissima durata, trasformandosi anche, in tempi più recenti, da ritratto di pittura in ritratto di fotografia: comunque fossero, raccolti ed esibiti sulle pareti di signorili dimore. Ritratti veri e propri, talvolta: a figura intera, nelle reali dimensioni dei corpi equini, con il nome registrato con ogni cura. Per memoria e per gloria, come tutti i ritratti; in questo caso: del cavallo e del suo nobile proprietario,

Il primo rinvio è obbligato: non può che essere alla Sala dei cavalli di Palazzo Te a Mantova, che è la più grande, destinata a feste e cerimonie. Questo Palazzo è una villa suburbana, allora su un'isola tra i rami del Mincio: una delle tante ville che sono costruite ai margini delle città capitali degli stati signorili a partire da fine Quattrocento, luoghi di delizie e di ozi onorati (onesti, nel lessico di allora). Già prima che fosse edificato palazzo Te, il luogo era stato destinato (da Francesco II Gonzaga, marito di Isabella d'Este) ad accogliere le stalle per i suoi, già allora famosi, cavalli di razza. Federico II, di cui ho già detto parlando di Castiglione, affida nel 1524 a Giulio Romano (giunto a Mantova grazie ai buoni uffici dell'ambasciatore romano) la costruzione e la decorazione della villa-palazzo. Il programma iconografico della Sala dei Cavalli (gli affreschi furono eseguiti tra 1526 e 1528), come delle altre sale monumentali del Palazzo, è molto complesso e raffinato, proprio per le funzioni di rappresentanza cui la Sala avrebbe dovuto assolvere. In estrema sintesi, sulle sue quattro pareti, affrescate con significative variazioni cromatiche, esibisce i ritratti, a grandezza naturale, di sei cavalli distinti non solo dall'identità dei loro corpi, ma anche dai nomi propri di ciascuno. Sono i preferiti dal Duca: *Bataglia* e *Dario* sulla parete nord; *Morel Favorito* sulla parete sud, a destra; *Glorioso* sulla parete ovest (resta illeggibile il nome del cavallo sulla parete est e di quello a sinistra nella parete sud). Il programma iconografico non si esaurisce con i

ritratti dei cavalli, ma acquista senso pieno nel contestualizzarli a due altre serie di immagini, inscritte, con i ritratti, in uno spazio scandito da un ordine architettonico (dipinto) di pilastri corinzi che separano piccole pareti verticali di marmi policromi. La prima serie è quella che sormonta i ritratti di cavalli e propone sei episodi delle fatiche di Ercole, eseguiti in finti bassorilievi di bronzo, pertanto monocromi: Ercole e Anteo, Ercole e l'idra sulla parete nord; Ercole e il leone nemeo sulla parte est; Ercole e il toro di Creta, Ercole e il cane Cerbero sulla parte sud; Ercole e Deianira sulla parete ovest. La seconda serie di immagini dipinte è costituita da quattro statue poste in nicchie che affiancano i ritratti dei cavalli posti sulle pareti corte, a ovest ed est (Giove e Giunone, Venere e Marte) e da una quinta statua posta sopra il camino della parete sud (forse Vulcano); oltre che da cinque busti posti sopra le finestre della sala, di pari numero, probabilmente di illustri antichi: ne sono stati identificati solo due (Antinoo e Cleopatra).

Già da questa sommaria descrizione, dovrebbe risultare evidente che la gloria dei sei cavalli del Duca (tra cui quello chiamato Glorioso) è del tutto omologa a quella di ogni principe classicista: il loro universo di riferimento è infatti costituito da dèi ed eroi dell'antichità. Nella loro perfezione fisica e morale (cioè, nelle due componenti primarie di qualsiasi ritratto), anche i cavalli di Mantova sono classicisti.

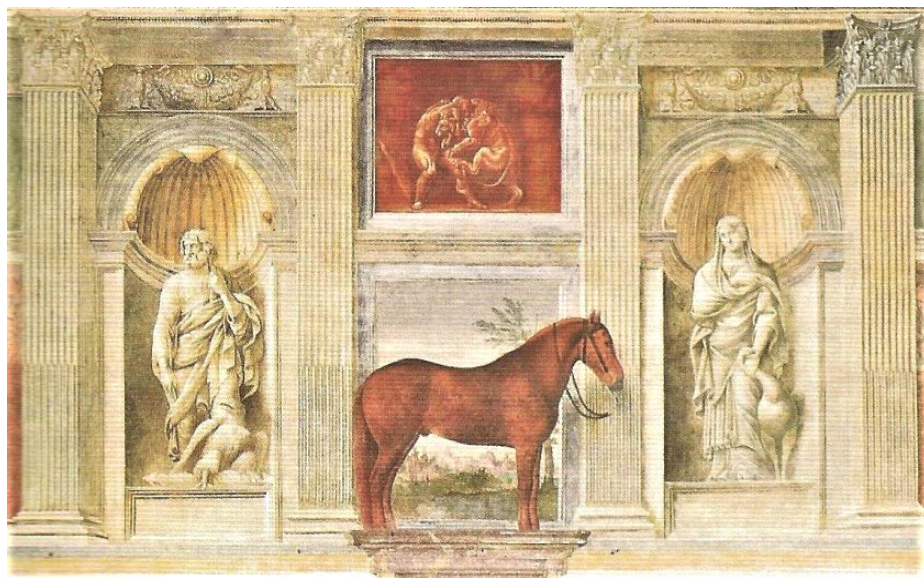


Fig. 2. Sala dei cavalli di Palazzo Te a Mantova. Parete est: cavallo senza nome tra Giove e Giunone; sopra: Ercole e il leone nemeo

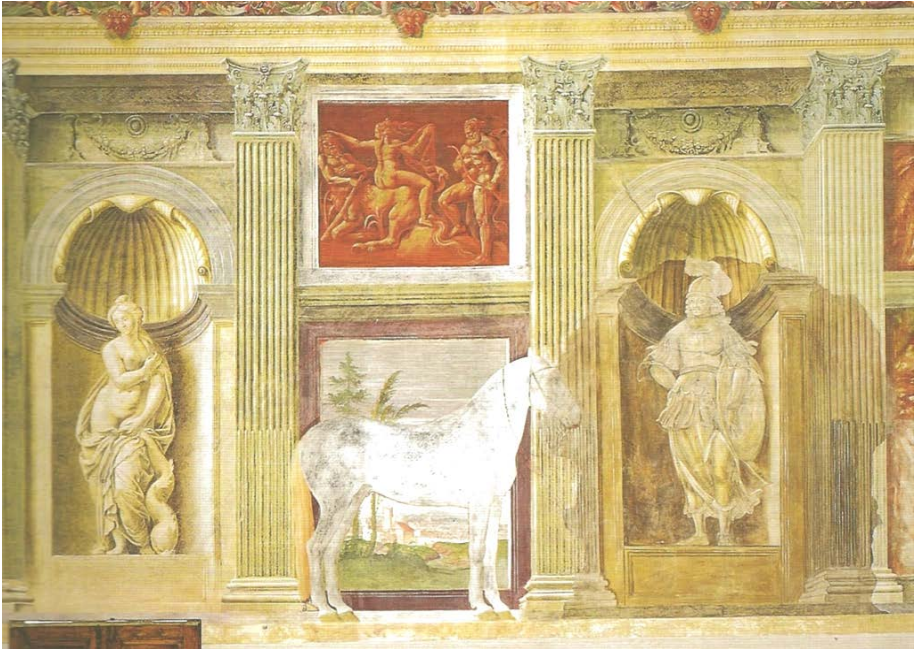


Fig. 3. Sala dei cavalli di Palazzo Te a Mantova Parete ovest: cavallo Glorioso, tra Venere e Marte; sopra: Ercole e Deianira



Fig. 4. Sala dei cavalli di Palazzo Te a Mantova Parete sud: ritratto del cavallo Morel Favorito



Fig. 5. Sala dei cavalli di Palazzo Te a Mantova Parete nord:
Ercole e Anteo, Ercole e l'Idra di Lerna

Il secondo esempio, meno noto e di minore pregio artistico, ma non meno significativo, è ancora una sala (anzi, un complesso di sale) con ritratti di cavalli. Si trova nel Castello di Venafro, ora in Molise, ma allora nel Regno di Napoli: una fortezza di medievale fondazione e profondamente ristrutturata nel corso del Quattrocento dai nuovi signori, i conti Pandone.

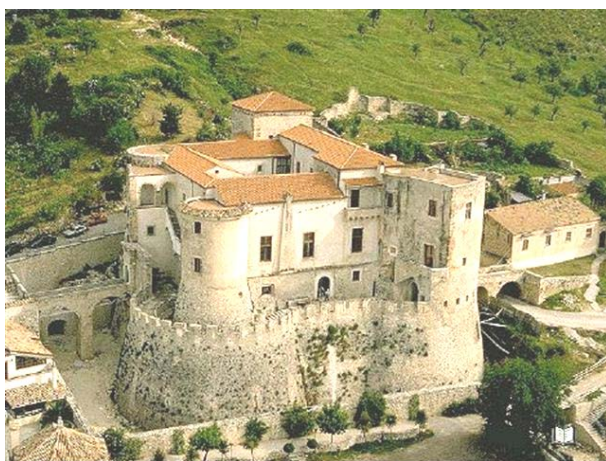


Fig. 6. Castello Pandone a Venafro, Molise

Fu poi il conte Enrico (1494-1528)²² a tentarne con scarsi risultati la trasformazione in residenza signorile, ma con modesti risultati, per la

²² Figlio di Carlo, conte di Venafro, e di Ippolita d'Aragona, sposò nel 1545 Porzia Tomacelli, ed ebbe due figli, Francesco e Giambattista, ai quali è rivolta la premessa della *Gloria del cavallo*: la sua breve e tragica esistenza ne illustra lo *status* di nobile

resistenza dell'originaria struttura del castello come rocca difensiva. Promosse però la decorazione degli interni con una serie di ritratti dei cavalli: eseguiti certamente tra il 1521 e il 1527, cioè prima della Sala di Palazzo Te, a conferma di quanto radicata fosse nella nobiltà del Regno la cultura del cavallo.

I ritratti, realizzati con una particolare tecnica di affreschi su stucchi in rilievo, sono disposti, in modo tutt'altro che ordinato, sulle pareti delle sale del piano nobile: ai tempi del Duca proponevano ben 26 ritratti di cavalli dipinti «del vivo» («i più perfetti e più graditi»), in grandezza naturale, bardati con sella, tutti corredati da una precisa carta d'identità (con nome, razza e caratteristiche, e talvolta con il nome e il titolo della persona che lo comprò o alla quale fu donato): un insieme imponente, che sembra formare un ciclo di “cavalli illustri”²³. Ne sono stati recuperati, dopo pazienti restauri, soltanto dieci.

Malgrado le gravi perdite e le pesanti manomissioni (e la modesta qualità estetica) il ciclo dei ritratti resta certamente impressionante, come dimostra a sequenza dei ritratti raccolti nella cosiddetta Sala dei cavalli da guerra, dove domina il ritratto del cavallo San Giorgio, che il Pandone aveva donato a Carlo V per ringraziarlo della Contea di Boiano.



Fig. 7. Castello Pandone a Venafrò, Sala dei cavalli da guerra

cavaliere in armi e i suoi intrecci con la feudalità napoletana (nel 1514 sposò Caterina Acquaviva dei duchi di Atri); dopo avere militato nelle armate spagnole nel corso delle campagne d'Italia (per i suoi meriti Carlo V lo nominò Duca di Boiano), decise di schierarsi con i francesi che nel 1528 assediavano Napoli; furono sconfitti e il conte Pandone fu decapitato per alto tradimento.

²³ Rinvio a Francesca Della Ventura e Daniele Ferrara, «*Fe' dipignere del vivo i più perfetti e più graditi cavalli*»: Enrico Pandone e il ciclo affrescato nel Castello di Venafrò, in *Dal cavallo alle scuderie*, op. cit., pp. 65-80; ea Elisabetta Deriu, *Images du cheval à la Cour: les programmes iconographiques (Italie-France, XVI^e-XVII^e siècle)*, in *In Situ. Revue des patrimoines*, op. cit., 27 (2015: <https://journals.openedition.org/insitu/11976>).



Fig. 8. Castello Pandone a Venafro, Sala dei cavalli da guerra. «Lo liardo San George favorito che è de questa taglia retracto de naturale e di quattro in cinque anni, a' dì vii de ottobre MDXXI mandato alla Maestà Cesarea | [...] VIII del mese de ottobre MDXXII»



Fig. 9. Castello Pandone a Venafro «Bayo Stella ginetto»: mandato allo signore Aniballo Caraciolo gentilhomo neapolitano del mese de marzo MDXXIII

In conclusione, e tornando alla *Gloria del cavallo*, vorrei ancora insistere su quella parte del suo impianto argomentativo che insiste sull'*institutio equi* (nel quinto libro, dedicato alla «disciplina del cavallo»). Qui la conformità tra il nobile animale e il nobile cavaliere diventa particolarmente vistosa, perché entrambi condividono un percorso formativo esemplato sui principi della *paideia* classica e umanistica. In estrema sintesi: senza mai sforzarne l'*ingenium* (cioè, le doti di natura), conviene seguire e sviluppare le inclinazioni proprie di ciascun animale, tenendo conto che le diversità, fisiche e morali, che distinguono gli uomini sono le stesse, *mutatis mutandis*, che distinguono i cavalli; nel percorso formativo è opportuno usare carezze e segni di affetto, pur sempre in modo risoluto e fermo («Se l'arte – secondo il Filosofo – imita la Natura, quanto ella, e seguendo i suoi mezzi, molte cose di lei esegue: come vediamo le piante prima produrre le foglie e poi i fiori e quindi i frutti, e nessuna cosa in un tratto può conseguire la sua perfezione, così è impossibile che un puledro si adatti subito ai movimenti violenti se prima non sia stato sgrossato con alcuni più dolci e tollerabili. Le discipline gli devono essere date consideratamente con l'ordine suo», p. 376).

Senza entrare nel merito delle indicazioni utili per *addottrinare* i cavalli e per definire cosa si debba *insegnare* loro, mi limito a rilevare l'impatto straordinario che nel lessico morale occidentale hanno le parole relative agli strumenti fondamentali per l'*institutio equi*, prima, e per il suo buon uso, poi: *briglie*, *freno*, *sproni*. Inscrivono un'economia semantica di forte, pervasiva e duratura, densità metaforica che è, al tempo stesso, etica ed estetica, ed entra anche nel lessico politico. E se le briglie, il freno, gli sproni sono gli strumenti fondamentali per il buon governo di sé (cavaliere e cavallo), in tempo di guerra come in tempo di pace, possono essere acquisiti (diventando *habitus* ordinario: seconda natura, forma del vivere) solo con studio e fatica, anche doverosamente praticando le lettere.

Solo così il *generoso* cavallo e il «generoso soldato» saranno conformi: in politezza, cioè in perfezione, che è il fattore distintivo dell'«uomo nobile» così come del cavallo nobile.

«Pertanto il generoso soldato con diligente industria devrà procurarsi di farsi dotto e non trapassar mai giorno senza alcuna profittevole lezione, massimamente nelle vacanze delle guerre; e in quel tempo ancora che si guerreggia, tutto quell'ocio che per avventura si concede è da dispensarsi alle belle lettere, mostrando che

la notte prenda consiglio di quel che il dì si sarà da fare. E questo è quello esercizio che polisce l'ingegno e l'animo, riducendolo a quella perfezione che propriamente conviene ad uomo nobile» (p. 519).